

## ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Το «ρεμπέτικο» και το «λαϊκό» τραγούδι στις κοινωνικές  
επιστήμες και στη δημόσια σφαίρα

Το «ρεμπέτικο» και το «λαϊκό»<sup>1</sup> τραγούδι έχουν αντιμετωπιστεί με διαφορετικούς τρόπους από τις κοινωνικές επιστήμες και τον δημόσιο λόγο και έχουν διαγράψει μια εντυπωσιακή πορεία, από την απόλυτη καταδίκη στην αποδοχή και στη θεσμική αναγνώριση. Το κεφάλαιο επιδιώκει να συμβάλει στην κατανόηση αυτής της πορείας, εξετάζοντας ορισμένες από τις μεταβαλλόμενες εννοιολογήσεις και αποτιμήσεις των μουσικών αυτών ειδών. Η διαδικασία αυτή συντελείται σε συνάρτηση, αφενός, με την εξέλιξη των επιστημονικών και κοινωνικών αντιλήψεων για τον λαϊκό πολιτισμό και τη λαϊκή μουσική στις δυτικές κοινωνίες, και αφετέρου, σε συνάρτηση με την ιδιαίτερη πολιτική και πολιτισμική δυναμική της ελληνικής κοινωνίας.

Το κεφάλαιο δεν επιδιώκει ασφαλώς τη συνολική διαπραγμάτευση του σημαντικού αυτού ζητήματος, αλλά προσπαθεί να φωτίσει ορισμένες όψεις του και ιδίως να επισημάνει τη σύνθετη πολιτισμική ιστορία της λαϊκής μουσικής, τα διαφορετικά επιστημονικά παραδείγματα για την κατανόησή της και τις ποικίλες δημόσιες ιδεολογικές της χρήσεις

---

<sup>1</sup>. Όταν χρησιμοποιώ τον όρο λαϊκό χωρίς εισαγωγικά, αναφέρομαι στην αναλυτική κατηγορία του λαϊκού (popular), η οποία, όπως αναλύεται στο πρώτο τμήμα του κεφαλαίου, δεν έχει ουσιοκρατικό περιεχόμενο στις σύγχρονες κοινωνικές επιστήμες και μπορεί να αναφέρεται σε κάθε μουσικό ή καλλιτεχνικό είδος. Από την άλλη μεριά, όταν χρησιμοποιώ τον όρο με εισαγωγικά, αναφέρομαι στο συγκεκριμένο ομώνυμο ελληνικό μουσικό είδος ή στις χρήσεις του όρου σε σχετικά κείμενα της εποχής.

και οικειοποιήσεις. Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου, παρουσιάζεται εν συντομία η ιστορία της έννοιας του λαϊκού πολιτισμού στις κοινωνικές επιστήμες και στον δημόσιο λόγο των ευρωπαϊκών κοινωνιών και συγκροτείται ένα θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση της σύγχρονης λαϊκής μουσικής. Στο δεύτερο μέρος, το πλαίσιο αυτό χρησιμοποιείται για την κριτική παρουσίαση της κοινωνιολογίας του «ρεμπέτικου» και για τη διαμόρφωση μιας σύγχρονης οπτικής για το είδος. Το τρίτο μέρος, τέλος, εξετάζει τους δημόσιους λόγους και αποτιμήσεις για το «ρεμπέτικο» και το «λαϊκό» τραγούδι (που αναδύεται ως ξεχωριστή κατηγορία μετά το 1945) και σκιαγραφεί τα μεταβαλλόμενα νοήματα και τις αξιολογήσεις των δύο αυτών ειδών στη διάρκεια των επομένων δεκαετιών.

*Ο λαϊκός πολιτισμός στις κοινωνικές επιστήμες*

Ο λαϊκός πολιτισμός ανακαλύπτεται στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα ως τμήμα της διαδικασίας της οικοδόμησης του έθνους-κράτους και της ρομαντικής αντίδρασης στον βιομηχανικό μετασχηματισμό των δυτικών κοινωνιών. Η νέα επιστήμη της Λαογραφίας ανακαλύπτει, κατασκευάζει και εξιδανικεύει τον λαϊκό ή δημώδη (folk) πολιτισμό, που τοποθετείται στον αγροτικό χώρο και θεωρείται ότι ενσαρκώνει τον χαρακτήρα και την ιδιοπροσωπία του έθνους. Ο λαϊκός πολιτισμός εννοιολογείται ως μια μορφή οργανικού, αυτόνομου και σχεδόν άχρονου πολιτισμού και τα λαϊκά δημιουργήματα θεωρούνται προϊόντα ανώνυμης συλλογικής δημιουργίας, που πραγματοποιείται μέσα σε συνθήκες προφορικότητας και απουσίας εμπορευματοποίησης και χαρακτηρίζεται από καθαρότητα (απουσία επιμειξιών) και συνέχεια με ένα απώτερο εθνικό παρελθόν (Storey 2003, Shiach 1989).

Η αυθεντικοποίηση του λαϊκού πολιτισμού του αγροτικού χώρου συνοδεύτηκε από την περιφρόνηση για τον πολιτισμό των λαϊκών στρωμάτων του αστικού χώρου. Στο ίδιο διάστημα (τέλη 18ου-αρχές 19ου

αιώνα), γεννιούνται μαζί οι θεσμοί και η έννοια του υψηλού πολιτισμού (νοούμενου ως το σύνολο των ανώτερων ανθρώπινων δημιουργιών, τις οποίες μονάχα τα μέλη των μορφωμένων τάξεων των προηγμένων δυτικών κοινωνιών μπορούν να κατανοήσουν και να εκτιμήσουν), και το αντίθετό του, η εννοιολόγηση του αστικού λαϊκού πολιτισμού (των νέων μαζικών πολιτισμικών μορφών όπως το αστικό λαϊκό τραγούδι, τα λαϊκά έντυπα και μυθιστορήματα, το θέατρο σκιών, κ.ά.) ως μια μορφή χαμηλού, χονδροειδούς και φθηνού πολιτισμού, που απειλεί την κοινωνική και πολιτική τάξη (Storey 2003, Shiach 1989).

Η απαξιωτική αντιμετώπιση του αστικού λαϊκού πολιτισμού στις κοινωνικές επιστήμες συνεχίζεται, σε μεγάλο βαθμό, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Η κοινωνική ανθρωπολογία, για παράδειγμα, παρότι επεκτείνει την έννοια του πολιτισμού σε όλες τις ανθρώπινες ομάδες και αναγνωρίζει την αξία όλων των πολιτισμών, εξακολουθεί να αντιλαμβάνεται τον πολιτισμό με τρόπους που αγνοούν, συσκοτίζουν ή παραμορφώνουν την αστική εμπειρία και τον αστικό λαϊκό πολιτισμό των αποικιακών κοινωνιών (Clifford 1988, Barber 1997, Fabian 1998, Rowe και Schelling 1991). Η κατανόηση του πολιτισμού ως ενός αυτοτελούς, συνεκτικού και οριοθετημένου όλου, που προάγει την αρμονία και την τάξη και παρουσιάζει μεγάλη ανθεκτικότητα στον χρόνο, σε συνδυασμό με τα αποικιοκρατικά αυτονόητα, έκανε τον αστικό λαϊκό πολιτισμό (που είχε πρόσφατα παραχθεί, χρησιμοποιούσε παλιές και νέες τεχνικές, συνδύαζε στοιχεία από διάφορες παραδόσεις, και συχνά ήταν κοινωνικά, ηθικά και πολιτικά ανατρεπτικός) να μοιάζει σαν μια μορφή πολιτισμικής διάλυσης και αταξίας. Ο λαϊκός πολιτισμός πρόβαλε στα μάτια της αποικιακής κοινωνίας, αλλά και πολλών κοινωνικών επιστημόνων, σαν ένα είδος αλλοτριωμένου ή παιδικού πολιτισμού, που προδίδει την απώλεια της φυλετικής ταυτότητας και την αβαθή μίμηση του δυτικού πολιτισμού, ή, στην καλύτερη περίπτωση, σαν μια μορφή της αγροτικής παράδοσης που έχει μεταφερθεί στην πόλη. Εκκινώντας από μια ανιστορική έννοια της κοινωνικής αλλαγής, οι ανθρωπολόγοι απέτυχαν να καταλάβουν τον

χαρακτήρα του αστικού λαϊκού πολιτισμού, που άλλοτε θεωρήθηκε μια μορφή παράδοσης και άλλοτε μια μορφή νόθευσης και καταστροφής. Οι ιθαγενείς θεωρήθηκαν είτε ανίκανοι να φθάσουν στη νεωτερικότητα είτε υποχρεωμένοι να την υποστούν, χάνοντας τα πολιτισμικά τους χαρακτηριστικά, και εντασσόμενοι σταδιακά στη νοούμενη ως μονοσήμαντη και ενιαία νεωτερικότητα.

Ο αστικός λαϊκός πολιτισμός αντιμετώπιστηκε με επιφύλαξη και ένα μεγάλο μέρος του απορρίφθηκε και από την Αριστερά (Fabian 1998, Rowe και Schelling 1991, Zaimakis 2010). Η ορθόδοξη Αριστερά απέδωσε στον λαϊκό πολιτισμό έναν χειραφετητικό ή ουτοπικό χαρακτήρα και τον όρισε με προκατασκευασμένα κριτήρια, που έχουν πολλά κοινά στοιχεία με τα λαογραφικά. Αυτό οδήγησε στη διάκριση μιας αυθεντικής περιοχής λαϊκού πολιτισμού και μιας περιοχής που θεωρείται ότι έχει διαβρωθεί από το αστικό σύστημα. Ο λαϊκός πολιτισμός μπήκε, επίσης, στο στόχαστρο των θεωρητικών της Σχολής της Φρανκφούρτης, που ανέλυσαν τις πολιτισμικές μορφές της μαζικής κοινωνίας ως μορφές αλλοτριωτικού πολιτισμού, που συμβάλλουν στη χειραγώγηση των μαζών (Middleton 1990, Longhurst 1995). Ο Adorno απέρριψε συλλήβδην τη λαϊκή μουσική, τονίζοντας τον εμπορευματικό και βιομηχανικό τρόπο παραγωγής και κατανάλωσής της. Η πολιτισμική βιομηχανία παρουσιάζεται να λειτουργεί όπως κάθε άλλη βιομηχανία — παράγοντας φθηνά και τυποποιημένα προϊόντα που απευθύνονται στον μέσο καταναλωτή— και θεωρείται ότι ελέγχεται πλήρως από το σύστημα εξουσίας. Το λαϊκό τραγούδι κρίνεται με τα μέτρα της κλασικής μουσικής (που θεωρείται η μοναδική αξιόλογη και απελευθερωτική μορφή μουσικής τέχνης) και κατηγορείται ότι μειώνει την κριτική ικανότητα των εργατών και τους εκπαιδεύει στην παθητικότητα και στην κατανάλωση.

Οι στάσεις απέναντι στον λαϊκό πολιτισμό αρχίζουν να διαφοροποιούνται και να μεταστρέφονται από τις αρχές του 20ού αιώνα. Το αστικό λαϊκό τραγούδι ανακαλύπτεται για πρώτη φορά στην Αγγλία, το 1944, από τον Lloyd, ο οποίος υποστήριξε ότι ένα μέρος του τρα-

γυδιού των βιομηχανικών εργατών ήταν προϊόν δημωδών πολιτισμικών διαδικασιών, που είχαν διατηρηθεί στις σχετικά ομοιογενείς και απομονωμένες εργατικές ομάδες (Middleton 1990). Την περίοδο αυτή, σε πολλές χώρες, επιλεγμένα κομμάτια της αστικής λαϊκής μουσικής (η ακμή των οποίων τοποθετείται συνήθως σε μια προγενέστερη περίοδο) ανακαλύπτονται και αυθεντικοποιούνται από σημαντικά τμήματα της δημόσιας σφαίρας (Manuel 1998, Steingress 2002). Πολλά είδη λαϊκής μουσικής (το μπλουζ, το ρεμπέτικο, το φάντο, κ.ά.) εννοιο-λογούνται ως μορφές παραδοσιακής μουσικής, που έχουν επιβιώσει σε απομονωμένους θύλακες του αστικού χώρου, και ανυψώνονται σε αξιολογικές καλλιτεχνικές εκφράσεις της εθνικής ή της λαϊκής ψυχής.

Η μελέτη του λαϊκού πολιτισμού αρχίζει να αναθεωρείται με ριζικό τρόπο μετά το 1960 (Barber 1997, Fabian 1998, Rowe και Schelling 1991). Το λαϊκό χάνει την εκ των προτέρων δεδομένη ουσία, αξία ή στίγμα, που του αποδίδονται από τους διάφορους λόγους, και θεωρείται ότι παίρνει ποικίλες μορφές και περιεχόμενα, που καθορίζονται από τα ιδιαίτερα κάθε φορά συμφραζόμενα. Η ριζική διάκριση παραδοσιακού και αστικού λαϊκού πολιτισμού αμφισβητείται. Η ίδια η έννοια της παραδοσιακής κοινωνίας ως μιας οργανικής, αυτόνομης, και συνεκτικής οντότητας τίθεται σε αμφιβολία. Οι πολιτισμοί δεν είχαν ποτέ τη σταθερή ή «αιώνια» ουσία που τους αποδίδεται και αποτελούν πάντα αβέβαιες κρυσταλλώσεις, ιστορικά προσδιορισμένους τρόπους, με τους οποίους οι διάφορες ομάδες επινοούν διαρκώς τον πολιτισμό τους. Οι περισσότερες γνωστές κοινωνίες δέχονται επιρροές από άλλες κοινωνίες, έχουν πολλαπλές παραδόσεις και είναι χωρισμένες σε τμήματα με διαφορετικά συμφέροντα και ιδέες. Οι διαδικασίες αυτές εντατικοποιούνται μετά το 1800 σε ολόκληρο τον κόσμο, επιτείνοντας τη ρευστότητα, την πολλαπλότητα και την υβριδικότητα των τοπικών πολιτισμών.

Όλα τα κριτήρια, που όριζαν την παραδοσιακότητα, αμφισβητούνται και προβληματοποιούνται και αναγνωρίζεται ότι ανάμεσα στην παράδοση και στη νεωτερικότητα δεν υπάρχει μια απόλυτη ρήξη, αλλά μια

διαλεκτική συνέχειας και ασυνέχειας. Η εξελικτική διάκριση ανάμεσα σε προφορικές και μη προφορικές κοινωνίες αποδεικνύεται σε μεγάλο βαθμό ιδεολογική και αποκρύπτει την ύπαρξη ποικίλων παραδόσεων σημειογραφίας και εγγραμματοσύνης, που συνδέονται με διαφορετικούς τρόπους με την κοινωνική ζωή (Rumsey 1999). Οι προφορικές παραδόσεις δεν εξαφανίζονται ποτέ διαμιάς και συχνά συμβιώνουν και συνδυάζονται με εγγράμματες, λόγιες και βιομηχανικές πρακτικές και διαδικασίες. Τα χαρακτηριστικά, που συνήθως αποδίδονται στη δημόδη ή παραδοσιακή πολιτισμική δημιουργία (προφορικότητα, συνέχεια με το παρελθόν, συλλογική δημιουργία), δεν εξαφανίζονται ούτε στις σύγχρονες αναπτυγμένες κοινωνίες και θα μπορούσαν να περιγράψουν τους τρόπους δημιουργίας πολλών σύγχρονων ειδών λαϊκής τέχνης (Middleton 1990).

Παράλληλα, αναθεωρείται η ιστορική και πολιτισμική οπτική που προέβλεπε το τέλος της παράδοσης και αντιλαμβανόταν με απαξιωτικό τρόπο τις υβριδικές συνθέσεις των ντόπιων δημιουργών. Η νεωτερικότητα δεν πρέπει να νοηθεί σαν μια ενιαία δύναμη που καταστρέφει τις εντόπιες παραδόσεις και οδηγεί σε μια παγκόσμια ομοιομορφία, αλλά σαν μια ασυμμετρική και ποικιλόμορφη διαδικασία που παίρνει διαφορετικές τοπικές μορφές και οδηγεί σε νέες πολιτισμικές συνθέσεις και διαφορές. Οι λαοί, οι ομάδες και τα άτομα οικειοποιούνται με δικούς τους τρόπους τις ξένες επιρροές, δημιουργώντας τη δική τους εκδοχή ή τον δικό τους δρόμο στη νεωτερικότητα. Ο αλλοτριωμένος ιθαγενής δίνει τη θέση του στον δημιουργικό ιθαγενή. Η απαξίωση των λαϊκών δημιουργιών ως προϊόντων μίμησης ή αποδιοργάνωσης αντικαθίσταται από την αναγνώριση του πλούτου, της δημιουργικότητας, της πρωτοτυπίας και της σύνδεσής τους με την παράδοση.

Η εξέλιξη αυτή διευκολύνεται από την αποδόμηση της αντίθεσης υψηλού και λαϊκού (χαμηλού) πολιτισμού τόσο στην εκδοχή των αστικών ελίτ όσο και στην εκδοχή του Adorno. Η διάκριση ανάμεσα στις δύο αυτές πολιτισμικές περιοχές αναλύεται ως μια κοινωνική κατασκευή που περιφρουρείται για κοινωνικούς και πολιτικούς, παρά

για αισθητικούς λόγους (Mukerji και Schudson 1991). Η διάκριση ανάμεσα στον υψηλό και στον λαϊκό πολιτισμό δεν είναι τόσο ξεκάθαρη όσο συνήθως εννοείται. Βασίζεται σε κριτήρια που δεν εκπηγάζουν από καθαρά αισθητικές ή πολιτισμικές αρχές και δε δικαιολογούν την υποτιθέμενη ανωτερότητα της «υψηλής» τέχνης. Πολλές κριτικές επεσήμαναν, επίσης, τις μονομέρειες και τον εθνοκεντρισμό της προσέγγισης του Adorno (Middleton 1990, Longhurst 1995, Storey 2003). Η πολιτισμική βιομηχανία δεν είναι, συνήθως, τόσο ομοιογενής και ελεγχόμενη. Αντίθετα, είναι υποχρεωμένη να λαμβάνει υπόψη της τις κοινωνικές διεργασίες και τάσεις και η αξία της παραγωγής της δεν μπορεί να προδικαστεί με τον απόλυτο τρόπο του Adorno. Ο τελευταίος αντιμετωπίζει τη λαϊκή μουσική από τη σκοπιά της υψηλής δυτικής τέχνης και αποτυγχάνει να αναγνωρίσει την ποικιλία των μορφών της και να αξιολογήσει την αισθητική, το παραδοσιακό βάθος και τη σύνθετη κοινωνική λειτουργία της. Ταυτόχρονα υποχωρούν τα ηθικά εμπόδια, που όρθωνε η συντηρητικότητα και ο πουριτανισμός των ακαδημαϊκών κύκλων, οι οποίοι απέστρεφαν το βλέμμα ή απαξίωναν την ασεβή και αναρχική διάθεση, τον ηδονισμό και την ανοιχτή σεξουαλικότητα πολλών μορφών λαϊκού πολιτισμού (Mukerji και Schudson 1991, Fabian 1998).

Ο λαϊκός πολιτισμός αναγνωρίζεται, τέλος, σαν ένα πεδίο πολιτισμικής δημιουργίας και κοινωνικών πρακτικών, που ασκεί πολύ σημαντική επιρροή στη διαμόρφωση της πολιτικής και κοινωνικής συνείδησης μεγάλων στρωμάτων του πληθυσμού. Η διεύρυνση της έννοιας του πολιτικού και η αποδέσμευση από τις πολιτικές ορθοδοξίες της Δεξιάς και της Αριστεράς επέτρεψαν να διερευνηθεί το πολιτικό νόημα του λαϊκού πολιτισμού σε μεγαλύτερο βάθος και με λιγότερες προκαταλήψεις. Ο λαϊκός πολιτισμός αναλύθηκε σε πολλές έρευνες ως ένα πεδίο αντίστασης και ελευθερίας. Χωρίς να αρνούνται τη διάσταση αυτή, πολλοί κριτικοί επεσήμαναν το εύρος των πολιτικών στάσεων που αναδύονται στις λαϊκές δημιουργίες (και δεν μπορούν να περιγραφούν μόνο με την έννοια της αντίστασης) και τις επιρροές που δέχονται από

τους ηγεμονικούς λόγους και πρακτικές (Barber 1997, Fabian 1998, Storey 2003).

Στο νέο αυτό πλαίσιο, η λαϊκή μουσική εννοιολογείται ως ένα ρευστό και πολυσύνθετο πεδίο, το οποίο συγκροτείται εκεί που συναρθρώνονται οι κοινωνικές δυνάμεις με τις λειτουργίες των μίντια και τον δημόσιο λόγο. Οι σύγχρονες προσεγγίσεις εστιάζονται τόσο στην αισθητική ανάλυση των μουσικών ειδών (μουσική-στίχοι-ερμηνεία) όσο και στα επικοινωνιακά πλαίσια και στις διαδικασίες, μέσα από τα οποία παράγεται το μουσικό νόημα (Feld 1984, Nketia 1990, Feld και Fox 1994). Τα πλαίσια και οι διαδικασίες αυτές διαμορφώνονται κάτω από την επίδραση μιας ποικιλίας παραγόντων στους οποίους περιλαμβάνονται: 1) η οργάνωση της δισκογραφικής παραγωγής και του συστήματος διάδοσης και προβολής των μουσικών έργων και των καλλιτεχνών, 2) η εμπρόθετη δράση των μουσικών και η διαμόρφωση της δημόσιας εικόνας τους, 3) η άμεση ή έμμεση κρατική και γενικότερα πολιτική επίδραση και ο δημόσιος λόγος για τη μουσική, 4) ο χώρος και η οργάνωση των μουσικών επιτελέσεων και το επιτελεστικό στίλ των μουσικών (οι σωματικές, οπτικές, χωρικές και άλλες μη μουσικές διαστάσεις των επιτελέσεων) και 5) οι μορφές αλληλεπίδρασης κοινού και μουσικών, η εμπειρία των ακροατών και οι λόγοι που αναπτύσσονται για τα μουσικά είδη και τους μουσικούς.

*Το «ρεμπέτικο» στις κοινωνικές επιστήμες*  
 Ο όρος «ρεμπέτικο» έχει χρησιμοποιηθεί με ποικίλους και συχνά ασταφείς τρόπους και έχει συνδεθεί με ποικίλες ιστορικές και μουσικές πραγματικότητες. Η μορφή του «ρεμπέτικου», που μελετήθηκε περισσότερο και το αντιπροσώπευσε κατεξοχήν στη δημόσια σφαίρα, είναι η παράδοση του λεγόμενου «πειραιώτικου ρεμπέτικου», στην οποία πρωταγωνιστεί το μπουζούκι. Ο Μάρκος Βαμβακάρης θεωρείται ο γενάρχης του είδους και η πρώτη γενιά των ρεμπετών, που εμφανίζε-



## ΤΟ «ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ» ΚΑΙ ΤΟ «ΛΑΪΚΟ» ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ται στη δισκογραφία στις αρχές της δεκαετίας του 1930, περιλαμβάνει ακόμα μουσικούς, όπως ο Γιώργος Μπάτης, ο Ανέστης Δελιάς, ο Στράτος Παγιουμπζής, ο Δημήτρης Γκόγκος ή Μπαγιαντέρας, ο Στέλιος Κηρομούτης και ο Μιχάλης Γενίτσαρης. Η λεγόμενη μερικές φορές «δεύτερη γενιά του ρεμπέτικου», που πιστώνεται, όπως θα δούμε, τη μετεξέλιξή του σε «λαϊκό» τραγούδι, εμφανίζεται στα τέλη της δεκαετίας του 1930 και στη δεκαετία του 1940 και περιλαμβάνει μουσικούς, όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Γιώργος Μητσάκης, ο Μανώλης Χιώτης, ο Απόστολος Καλδάρας, και ο Απόστολος Χατζηχρήστος.

Αφού καταδιώχθηκε για πολλά χρόνια, τόσο από την αστική κοινή γνώμη και το κράτος όσο και από την επίσημη Αριστερά, το «ρεμπέτικο» άρχισε μετά το 1945 να απασχολεί τον δημόσιο λόγο και να αναγνωρίζεται ως μια αξιόλογη καλλιτεχνική έκφραση. Οι πρώτες συστηματικές επιστημονικές προσπάθειες κατανόησής του ξεκινούν στη δεκαετία του 1960 από μια σειρά καινοτόμων και τολμηρών ερευνητών. Έκτοτε, η τεράστια πλέον σχετική βιβλιογραφία εξακολουθεί να αναπτύσσεται.

Σύμφωνα με την κυρίαρχη αφήγηση της πρώτης γενιάς των ερευνητών, το «ρεμπέτικο» γεννιέται στις φυλακές και στους τεκέδες, ενώ τα θέματά του (η αναζήτηση της ηδονής και του έρωτα, ο επιθετικός ανδρισμός και η αντίσταση στην εξουσία, η κατανάλωση χασίς και η εμπλοκή σε παράνομες δραστηριότητες, ο πόνος και η σκληρή μοίρα των εξαθλιωμένων) εκφράζουν κατεξοχήν τον τρόπο ζωής και την κοσμοθεωρία των ημιπαράνομων περιθωριακών στρωμάτων του αστικού χώρου (Πετρόπουλος 1968, Δαμιανάκος 1971, 1974, Βέλλου-Κάιλ 1973, Revault d' Allonnes 1973, και Holst 1975). Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, σύμφωνα πάντα με την αφήγηση αυτή, το «ρεμπέτικο» ξεφεύγει από τους κλειστούς κύκλους του περιθωρίου, ανακαλύπτεται από τη δισκογραφία, επιτελείται σε καφενεία και ταβέρνες, μετατρέπεται σε επάγγελμα και αποκτά ένα ευρύ εργατικό κοινό. Η λογοκρισία του μεταξικού καθεστώτος, η είσοδος νέων δημιουργών

και τα μεγάλα γεγονότα της δεκαετίας του 1940 μετασχηματίζουν το «ρεμπέτικο», που αποβάλλει τα πιο έντονα περιθωριακά στοιχεία του, αγγίζει ευρύτερα κοινωνικά θέματα (φτώχεια, ξενιτιά, πολιτική), αγκαλιάζεται από ευρύτερες λαϊκές μάζες και μετατρέπεται σε «λαϊκό» ή «εργατικό» τραγούδι. Την ίδια περίοδο αποκτά ένα μεγάλο αστικό κοινό, εμπορευματοποιείται σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό και δέχεται πολλές νεωτερικές επιδράσεις, που θεωρείται ότι οδηγούν στην παρακμή και στην εξαφάνισή του.

Το «ρεμπέτικο», σύμφωνα με το πρότυπο που είδαμε στο προηγούμενο τμήμα, εννοιολογήθηκε σαν ένας παραδοσιακού χαρακτήρα υποπολιτισμός, που επιβίωσε μεταξύ των περιθωριακών στρωμάτων των πόλεων, κατά τη διάρκεια μιας μεταβατικής περιόδου προς την κρατική και καπιταλιστική ολοκλήρωση. Το τραγούδι θεωρήθηκε προϊόν ανώνυμης προφορικής δημιουργίας, που συνεχίζει μια μακρά παράδοση και λειτουργεί έξω από τα εμπορικά κυκλώματα, ενώ οι κύκλοι, που το παρήγαγαν, εννοιολογήθηκαν ως ένας αυτόνομος και συνεκτικός υποπολιτισμός που παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά των παραδοσιακών κοινοτήτων. Οι περισσότεροι ερευνητές σημείωσαν τα νεωτερικά στοιχεία, τον υβριδικό χαρακτήρα και τις διαρκείς αλλαγές του «ρεμπέτικου» τραγουδιού και πολιτισμού, που θεωρείται, όμως, ότι δεν επηρεάζουν τον ουσιαστικά παραδοσιακό του χαρακτήρα ως τις αρχές της δεκαετίας του 1950, οπότε πιστεύεται ότι επέρχεται ο πλήρης εκμοντερνισμός και η αποφασιστική του αλλοίωση. Η μελέτη του είδους αποστασιοποιείται, επιπλέον, ως έναν τουλάχιστον βαθμό, από τον ηθικισμό και τον ελληνοκεντρισμό των προηγούμενων θεωρήσεων και το «ρεμπέτικο» εννοιολογείται ως μια μορφή αντιστασιακού ή και ανατρεπτικού πολιτισμού.

Οι προσεγγίσεις αυτές, που άσκησαν και ασκούν μεγάλη επίδραση, δέχθηκαν σημαντικές κριτικές από μια νέα γενιά ερευνητών. Οι τελευταίοι επανεξέτασαν τις προηγούμενες αναλύσεις στο φως της νέας γνώσης, που είχε συγκεντρωθεί, αλλά και στο φως των θεωρητικών μετατοπίσεων, τις οποίες είδαμε στο πρώτο μέρος (Gauntlett 1985

## ΤΟ «ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ» ΚΑΙ ΤΟ «ΛΑΪΚΟ» ΤΡΑΓΟΥΔΙ

και 2001, Smith 1989, Κοταρίδης 1996, Ζαϊμάκης 1999, Οικονόμου 1999). Το «ρεμπέτικο» προβάλλει από τη σκοπιά αυτή σαν μια πολύ πιο ρευστή μουσική και κοινωνική πραγματικότητα, που αναπτύχθηκε σε συνάφεια και διαρκή αλληλεπίδραση με τη δισκογραφία και την κοινωνία του καιρού της και πήρε διάφορες μορφές ανάλογα με την προσωπικότητα των δημιουργών και τα ευρύτερα συμφραζόμενα.

Το «ρεμπέτικο», ακόμα κι αν περιοριστεί κανείς στο υλικό που παρουσίασαν οι πρώτοι ερευνητές, δε μοιάζει τόσο με έναν κλειστό περιθωριακό κόσμο προφορικότητας και ομαδικής δημιουργίας όσο με μία υβριδική μουσική και πολιτισμική σκηνή, που αφομοιώνει στοιχεία από διαφορετικές παραδόσεις (ανατολικές και δυτικές, δημώδεις και λόγιες, εργατικές και αστικές). Είναι προϊόν όχι μιας περιχαρακωμένης παραδοσιακής ομάδας, αλλά ενός σχετικά ανοιχτού κοινωνικού χώρου, που εξελίσσεται σε συνάρτηση με το ευρύτερο κοινωνικό, θεσμικό και ιδεολογικό πλαίσιο. Παράγεται από επώνυμους δημιουργούς με ισχυρή ατομικότητα, που ακολουθούν περισσότερο δικούς τους δρόμους παρά παραδοσιακά προδιαγεγραμμένες πορείες. Συνδυάζει προφορικούς τρόπους παραγωγής και διάδοσης με τη δισκογραφία και τις εμφανίσεις στα κέντρα, που επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό την πορεία του. Το πολιτικό του περιεχόμενο, τέλος, γίνεται πιο διφορούμενο, καθώς αποδομούνται οι λόγοι που στήριξαν τις αρχικές προσεγγίσεις και καθίσταται περισσότερο γνωστή η ιστορία του.

*Το «ρεμπέτικο» και το «λαϊκό» στη δημόσια σφαίρα (1930-1990)*  
Το μόνο είδος λαϊκής μουσικής, που γινόταν αποδεκτό από το κράτος και τις μεσαίες τάξεις πριν το 1940, ήταν το «ελαφρό» ή «ευρωπαϊκό» τραγούδι. Το είδος σχεδόν μονοπωλούσε τόσο τα μουσικά μέρη της επιθεώρησης και του κινηματογράφου όσο και τον ραδιοφωνικό χρόνο που αφιερωνόταν στη λαϊκή μουσική, και ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές σε όλα τα κοινωνικά στρώματα. Αντίθετα, το «ρεμπέτικο»,

που διαδόθηκε ευρέως στη δεκαετία του 1930 μεταξύ των φτωχών στρωμάτων και των προσφύγων, καταδικαζόταν από το σύνολο σχεδόν της κοινής γνώμης ως μία αγοραία και χυδαία μορφή πολιτισμού, που πηγάζει από τον υπόκοσμο και διαφθείρει τα μουσικά και κοινωνικά ήθη του ελληνικού λαού (Gauntlett 2001, Βλησίδης 2004, Zaimakis 2010). Η μουσική του «ρεμπέτικου» θεωρούταν αφόρητα ανατολική, μουσικό υπόλειμμα της Τουρκοκρατίας, που δεν έχει καμία σχέση με την εθνική μουσική (τα δημοτικά τραγούδια), ενώ οι στίχοι καταδικάζονταν ως ύμνος στην τοξικοφιλία, στην παρανομία, στην αισχροσύνη και στη μοιρολατρία. Εξίσου απορριπτική ήταν και η Αριστερά. Η «λαϊκή» τέχνη, σύμφωνα με το κυρίαρχο δόγμα, πρέπει να βασίζεται στην αυθεντική «λαϊκή» παράδοση (τα ηρωικά δημοτικά τραγούδια, που θεωρείται ότι περιέχουν ένα πνεύμα αντίστασης) και να συμβάλλει στην ιδεολογική και πολιτική συνειδητοποίηση των εργατών. Το «ρεμπέτικο» θεωρείται ξένο προς την ελληνική παράδοση και στιγματίζεται ως χασικλίδικο, άσεμνο και χυδαίο τραγούδι του υποκόσμου, που σπέρνει απαισιοδοξία, παθητικότητα και ατομικισμό, και δεν μπορεί να εκφράσει το υγιές τμήμα του λαού.

Οι ανατροπές, που έφερε ο πόλεμος και η Κατοχή, άλλαξαν ριζικά το μουσικό τοπίο. Το «ελαφρό» τραγούδι έχασε ένα μεγάλο μέρος της δημιουργικής του δύναμης και της ελκτικής του ικανότητας (ανάμεσα στα άλλα και λόγω της υιοθέτησής του από τους κατακτητές), ενώ το «ρεμπέτικο» (που μετασηματίστηκε αυτή την περίοδο σε «λαϊκό») παρήγαγε μερικά από τα πιο εμβληματικά λαϊκά τραγούδια της περιόδου και έγινε πολύ δημοφιλές σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. Η ικανότητα της μουσικής του μπουζουκιού στην έκφραση των δύσκολων καιρών, σε συνδυασμό με την εξασθένιση των κοινωνικών και πολιτισμικών συνόρων στη διάρκεια των έκτακτων περιστάσεων, συνέβαλαν στην ευρεία διάδοσή της και στην άνοδο του κοινωνικού και πολιτισμικού της κύρους.

Ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Απόστολος Καλδάρας, ο Γιώργος Μητσάκης και άλλοι μουσικοί που εμφανίστηκαν

στη μουσική σκηνή, στα τέλη της δεκαετίας του 1930 και στη διάρκεια της δεκαετίας του 1940, πιστώνονται από σύγχρονους και μεταγενέστερους σχολιαστές και ερευνητές την απόσπαση του «ρεμπέτικου» από τον κόσμο του περιθωρίου και τη μετατροπή του σε «λαϊκό», σε ένα ευρύτερης απεύθυνσης τραγούδι που εκφράζει τα προβλήματα και τις ευαισθησίες του λαού (Michael 1996, Gauntlett 2001, Βλησίδης 2004). Ο Τσιτσάνης επαινείται, ήδη από τη δεκαετία του 1940, ως ο πρωταγωνιστής αυτού του μετασχηματισμού και αποδέχεται ευχαρίστως την ευθύνη για τον «εξευγενισμό» και τον «εξευρωπαϊσμό» της μουσικής του μπουζουκιού. Από τα χρόνια της Κατοχής, ο Τσιτσάνης χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά τον όρο «λαϊκό» για να περιγράψει τη μουσική του και να διαφημίσει τις επιτελέσεις του. Σε μια συνέντευξη του 1951, απομακρύνεται ρητορικά από το «ρεμπέτικο», αποκαλεί τον εαυτό του «λαϊκό συνθέτη», και παρουσιάζεται σαν ένας συνειδητός μεταρρυθμιστής της λαϊκής μουσικής, που απέβαλε τα ανειπιθύμητα ανατολίτικα στοιχεία και της έδωσε μουσικό και ποιητικό βάθος. Η αλλαγή και ο εξευγενισμός του «ρεμπέτικου» απαιτούσαν την αλλαγή της ονομασίας του. Αντίθετα από τη λέξη «ρεμπέτικο», που εξακολουθούσε να έχει αρνητικές συνυποδηλώσεις, ο όρος «λαϊκό» χρησιμοποιούταν στη Λαογραφία και στην πολιτική ρητορική και έδινε στη μουσική του μπουζουκιού νέο περιεχόμενο και κύρος. Ορισμένοι φιλικά διακείμενοι δημοσιογράφοι και σχολιαστές επιχειρηματολογούν την περίοδο αυτή υπέρ της μετονομασίας του «ρεμπέτικου», ενώ άλλοι χρησιμοποιούν και τους δύο όρους ως ισοδύναμους. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1940, οι μουσικοί, η πολιτισμική βιομηχανία και ο μουσικός Τύπος υιοθετούν τον νέο όρο και απομακρύνονται ρητορικά από το «ρεμπέτικο».

Ο μετασχηματισμός και η μετονομασία του «ρεμπέτικου» συνδέονται με ευρύτερες αλλαγές στην κοινωνική ιδεολογία και στην κρατική στάση απέναντι στη λαϊκή μουσική (Gauntlett 2001, Βλησίδης 2004). Στη διάρκεια του Εμφυλίου, ωθούμενοι από νέες ιδεολογικές ανάγκες, το ραδιόφωνο και άλλοι κρατικοί θεσμοί χαλάρωσαν την απόλυτη α-

παγόρευση του μπουζουκιού και του «ρεμπέτικου-λαϊκού». Την ίδια στιγμή, μερικοί σημαντικοί διανοούμενοι, όπως ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Γιάννης Τσαρούχης επιτίθενται στον κυρίαρχο λαογραφισμό και στην προγονοπληξία, που θεωρείται ότι συντηρούν αποστεωμένες και στείρες εκδοχές της εθνικής ταυτότητας, και αναζητούν μια γνησιότερη και ρεαλιστικότερη εκδοχή του εθνικού εαυτού στον ακμαίο λαϊκό πολιτισμό των πόλεων. Το «ρεμπέτικο» παρουσιάζεται ως μια μορφή «λαϊκής» μουσικής, που προέρχεται από το δημοτικό τραγούδι και τη βυζαντινή μουσική, ενώ, ορισμένες φορές, οι πηγές του εκτείνονται ως τα αρχαία χρόνια. Αν και αναγνωρίζεται ότι ορισμένες όψεις του αποπνέουν παθητικότητα και παρακμή, θεωρείται ότι εκφράζει τα αισθήματα και τον χαρακτήρα του ελληνικού λαού, διασώζοντας πανάρχαιες στάσεις και νοοτροπίες. Μια παρόμοια αλλαγή στάσης παρατηρείται και στην Αριστερά. Η απόλυτη καταδίκη του ρεμπέτικου μετριάζεται, εν μέρει εξαιτίας της τεράστιας δημοτικότητας των τραγουδιών του Τσιτσάνη μεταξύ των οπαδών της παράταξης, και ξεκινά μια μεγάλη συζήτηση μεταξύ των διανοουμένων σχετικά με το «ρεμπέτικο-λαϊκό» (Ανδριάκaina 1996, Παναγιωτόπουλος 1996, Βλησίδης 2004, Zaimakis 2010). Οι υποστηρικτικές φωνές πολλαπλασιάζονται και σταδιακά αναγνωρίζεται ως ένα μουσικό είδος με βαθιά παραδοσιακά και «λαϊκά» χαρακτηριστικά. Το «ρεμπέτικο-λαϊκό» θεωρείται από αρκετούς σχολιαστές, που προέρχονται από ολόκληρο το ιδεολογικό φάσμα, ότι αντιπροσωπεύει την ισορροπία μεταξύ Ανατολής και Δύσης ή μεταξύ λόγου και πάθους, που πιστεύεται ότι χαρακτηρίζει τον ελληνικό χαρακτήρα, και προτείνεται ως η βάση για την αναμόρφωση της ελληνικής «λαϊκής» μουσικής.

Το «ρεμπέτικο» και το «λαϊκό» αποτελούν αντικείμενο πολλών δημόσιων λόγων στη διάρκεια των επόμενων δεκαετιών και το νόημά τους γνωρίζει ποικίλους μετασχηματισμούς. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 και του 1960, ο όρος «λαϊκό» επικρατεί στον Τύπο και στη δημόσια σφαίρα ως ένας γενικός όρος που προσδιορίζει τη μουσική του μπουζουκιού, ενώ ο όρος «ρεμπέτικο» χρησιμοποιείται σπανιό-

τερα και σε ειδικές μάλλον περιπτώσεις. Τα διάφορα είδη «λαϊκού» τραγουδιού, που εμφανίζονται την περίοδο αυτή, έχουν βεβαίως διαφορετική αντιμετώπιση. Ενώ το «λαϊκό» του Τσιτσάνη, που κυριαρχεί την περίοδο 1945-1955, γνωρίζει, όπως είδαμε, μεγάλη αποδοχή στη δημόσια σφαίρα, το λεγόμενο «βαρύ λαϊκό» που συνέχισε την παράδοση του ρεμπέτικου, στρεφόμενο προς την Ανατολή και γνωρίζοντας εξαιρετική δημοφιλία την περίοδο 1955-1970, δεν μπορούσε να προβάλλει αντίστοιχα εχέγγυα αυθεντικότητας και ήταν αποκλεισμένο από το ραδιόφωνο και τους κρατικούς θεσμούς (Οικονόμου 2005). Ο Στέλιος Καζαντζίδης, ο κυριότερος εκπρόσωπός του, δημιούργησε μια μορφή «λαϊκού» τραγουδιού και κατασκεύασε τη δημόσια εικόνα του με βάση μια «αισθητική του πόνου», που έλκει την καταγωγή της από τον τελετουργικό θρήνο και την ευρύτερη δημοτική και θρησκευτική παράδοση του ελλαδικού χώρου και της ανατολικής Μεσογείου. Το τραγούδι του κατάφερε να εκφράσει τη δύσκολη καθημερινότητα και τη συσσωρευμένη κοινωνική οδύνη των λαϊκών στρωμάτων μετά τον πόλεμο και ο ίδιος δεν έγινε απλώς μεγάλος σταρ, αλλά κατέκτησε τη θέση συμβολικού θεραπευτή και κοινωνικού ήρωα (Οικονόμου 2015). Ο τραγουδιστής δημιούργησε έναν προσωπικό μύθο και καταγράφηκε στη συνείδηση ευρέων λαϊκών στρωμάτων ως ένας βασανισμένος και ακέραιος άνθρωπος, ο οποίος μέσα από τα τραγούδια του νοιάζεται, παρηγορεί, συμπαραστέκεται, ενθαρρύνει και καθοδηγεί τους ακροατές του. Έτσι, κατάφερε να δημιουργήσει και να συντηρήσει μια στενή συμβολική και συναισθηματική σχέση μαζί τους. Σε αντίθεση με τη θερμή υποδοχή του κοινού και τη μεγάλη προβολή από ορισμένα ΜΜΕ, το κράτος και η κριτική αντιμετώπισαν μάλλον εχθρικά το τραγούδι του Καζαντζίδη, που ερχόταν σε αντίθεση με την αισιοδοξία και τα μοντερνιστικά ιδανικά που καλλιεργούνταν τότε σε ολόκληρο σχεδόν το φάσμα της δημόσιας σφαίρας. Η ανατολίτικη στροφή του τραγουδιού, και ιδίως η επίδραση από την ινδική μουσική μετά το 1957, που ήρθε στον χώρο της μουσικής από τον κινηματογράφο, προκάλεσαν πολλές αντιδράσεις και κριτικές και οι δημιουργοί τους κατηγορήθηκαν

ότι ιδιοποιούνται και αντιγράφουν ξένες μουσικές συνθέσεις, νοθεύουν την ελληνική μουσική και διαφθείρουν τη μουσική αίσθηση του λαού. Ορισμένοι μουσικοί, όπως οι συνθέτες Θεόδωρος Δερβενιώτης και Απόστολος Καλδάρας, απάντησαν στις κατηγορίες, υποστηρίζοντας ότι αντλούν την έμπνευσή τους από τη βυζαντινή μουσική, ενώ άλλοι, όπως ο στιχουργός Κώστας Βίρβος, υπερασπίστηκαν την ενσωμάτωση δημιουργικών επιρροών από την ανατολική μουσική και επεσήμαναν τη σιωπή των επικριτών για την τεράστια μουσική επιρροή της Δύσης το ίδιο διάστημα (Αμπατζή και Τασούλας, χ.χ.).

Οι διάφορες μορφές του «ελαφρολαϊκού», από την άλλη μεριά (που στράφηκαν μουσικά προς τη Δύση), είχαν ισχυρότερη παρουσία στην πολιτισμική βιομηχανία, μεγαλύτερη προβολή στα ΜΜΕ και φιλικότερη αντιμετώπιση από το κράτος, τον Τύπο και τους κριτικούς. Τα «αρχοντορεμπέτικα», που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία στην περίοδο 1948-1958, δημιουργήθηκαν από συνθέτες και στιχουργούς του «ελαφρού» τραγουδιού και εξέφρασαν το όραμα της λήθης του τραυματικού παρελθόντος, της συναίνεσης και της αισιοδοξίας που πρόβαλε η νικήτρια παράταξη του Εμφυλίου. Ο Μανώλης Χιώτης, ο μουσικός που συνέβαλε περισσότερο από κάθε άλλο στον «εξευγενισμό» της μουσικής του μπουζουκιού και στη διάδοσή της στα μεσαία στρώματα, τόσο μέσα από τη μουσική του, που συγκέραζε την παράδοση του «ρεμπέτικου» με τη τζαζ, τη λάτιν και άλλες διεθνείς μορφές λαϊκής μουσικής, όσο και μέσα από τις καινοτομίες που εισήγαγε στην εμφάνιση των μουσικών, το στιλ της επιτέλεσης και την οργάνωση της διασκέδασης, ήταν ταυτόχρονα ο αγαπημένος του λαϊκού κινηματογράφου και του κρατικού ραδιοφώνου. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, η όλο και ισχυρότερη παρουσία της μουσικής του μπουζουκιού στα ΜΜΕ, στον κινηματογράφο και στη διασκέδαση όλων των κοινωνικών τάξεων, η αναγνώρισή της στο εξωτερικό και η οικειοποίησή της από τον τουρισμό, καθώς και η αλλαγή της ίδιας της δημόσιας σφαίρας (εξαιτίας της Δικτατορίας και των γενικότερων αλλαγών στις νοοτροπίες και στην αξιολόγηση του λαϊκού πολιτισμού) συνέβαλαν στη μεγαλύτερη



νομιμοποίηση της «λαϊκής» μουσικής στη δημόσια σφαίρα και στην ευρύτερη αναγνώρισή της ως συστατικού στοιχείου της ελληνικής ταυτότητας.

Ωστόσο, στα μάτια μιας νέας γενιάς ερευνητών, διανοουμένων και πολιτισμικών διαμεσολαβητών, όπως ο Ηλίας Πετρόπουλος και ο Στάθης Δαμιανάκος, η εξέλιξη του «λαϊκού» τραγουδιού έμοιαζε με μια πορεία νόθευσης και εμπορευματοποίησης. Οι διανοούμενοι αυτοί ανακαλύπτουν ξανά στα τέλη της δεκαετίας του 1960 το προπολεμικό «ρεμπέτικο», που είχε ξεχαστεί και τεθεί στο περιθώριο, συγκεντρώνουν τραγούδια, βιογραφίες και άλλο υλικό, συγγράφουν μελέτες και οργανώνουν συναυλίες και εκθέσεις, που βρίσκουν μεγάλη ανταπόκριση στη νεολαία και στη δημόσια σφαίρα (Gauntlett 2001, Βλησίδης 2004). Στο νέο πλαίσιο της πολιτισμικής επανάστασης της δεκαετίας του 1960, της Δικτατορίας και της Μεταπολίτευσης, το «ρεμπέτικο» επανεμφανίζεται ως μια μορφή παραδοσιακού πολιτισμού με αντιστασιακό χαρακτήρα και υψηλή αισθητική αξία και για πολύ καιρό μονοπωλεί το ενδιαφέρον των ερευνητών και των διανοουμένων για την ελληνική λαϊκή μουσική στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Αυτό είχε σαν συνέπεια την αύξηση της προβολής και του κύρους των «ρεμπετών», που βγαίνουν ύστερα από χρόνια από την αφάνεια, ενώ το ίδιο διάστημα οι περισσότεροι «λαϊκοί» μουσικοί ωθούνται στο περιθώριο της πολιτισμικής βιομηχανίας. Η αυθεντικοποίηση του «ρεμπέτικου» λειτούργησε ως μια διαδικασία πολιτισμικής διάκρισης και οριοθέτησης, που διαχώρισε τις γνήσιες από τις θεωρούμενες ως αγοραίες, νοθευμένες ή απαράδεκτες μορφές λαϊκού πολιτισμού. Έτσι, ενώ έχουν εκπονηθεί αναρίθμητες μελέτες για το «ρεμπέτικο», ελάχιστες μελέτες αναφέρονται και ακόμα λιγότερες εστιάζονται στο «λαϊκό», η ιστορία του οποίου, όταν δε διαστρεβλώνεται, παραμένει μια άγνωστη περιοχή για τις κοινωνικές επιστήμες.<sup>2</sup>

<sup>2</sup>. Για ορισμένες εξαιρέσεις βλ. Οικονόμου 1991, 2005, 2010, 2015, Pennanen 1997, Ιωάννου 2001, Kokkonis 2015.

Οι σχέσεις του «ρεμπέτικου» και του «λαϊκού» επαναπροσδιορίζονται για άλλη μια φορά στη δεκαετία του 1980. Οι κυβερνήσεις του ΠΑΣΟΚ αγκάλιασαν με θέρμη το «ρεμπέτικο» και συνέβαλαν με πολλούς τρόπους στην επίσημη πλέον καταξίωσή του. Το «ρεμπέτικο» και οι «ρεμπέτες» γνώρισαν πρωτοφανείς τιμές και προβολή και επικράτησε μια μάλλον ρομαντικοποιημένη, αισθηματική και αποκαθαρμένη αναπαράσταση του είδους (Gauntlett 2001). Παράλληλα ανακαλύπτεται εκ νέου, αυθεντικοποιείται και αναγνωρίζεται το «λαϊκό» τραγούδι της μεταπολεμικής εποχής. Ο Καζαντζίδης συγκεντρώνει πρώτος το ενδιαφέρον των διανοουμένων, των πολιτισμικών διαμεσολαβητών και των ΜΜΕ, και στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 γνωρίζει τεράστια προβολή και ο μύθος του αναδιαμορφώνεται μέσα στο νέο ιδεολογικό περιβάλλον, στο οποίο κυριαρχεί η ρητορική των λαϊκών βασάνων και δικαιωμάτων, του παραδοσιακού πολιτισμού και της ανεξαρτητοποίησης από τη Δύση (Οικονόμου 2005). Τα όρια της «λαϊκής» μουσικής παράδοσης μετατίθενται ως τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και ο Καζαντζίδης αναγνωρίζεται ως «ο μεγαλύτερος Έλληνας λαϊκός τραγουδιστής», ο οποίος εξέφρασε με αυθεντικό τρόπο τα λαϊκά στρώματα της εποχής του, αντιστάθηκε στις κατεστημένες οικονομικές και πολιτικές εξουσίες και στον ραγδαίο εκδυτικισμό της ελληνικής κοινωνίας, και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην πολιτισμική διαμόρφωση της χώρας. Γίνονται επίσης αφιερώματα, γράφονται βιβλία και διοργανώνονται συναυλίες προς τιμήν και άλλων «λαϊκών» τραγουδιστών, όπως η Καίτη Γκραίη και ο Μανώλης Αγγελόπουλος, που αρχίζουν να μετέχουν στην αίγλη των ρεμπετών. Το μεταπολεμικό «λαϊκό» έρχεται στο προσκήνιο μέσα από επανεκτελέσεις από διάσημους τραγουδιστές και δημοφιλείς κομπανίες, εντάσσεται στη γνήσια «λαϊκή» παράδοση και αντιμετωπίζεται με φιλικό τρόπο από τους κυβερνώντες.

Σταδιακά, αρχίζει να κυριαρχεί μια νέα οπτική για τις σχέσεις του «ρεμπέτικου» με το «λαϊκό» τραγούδι. Ο Πάνος Γεραμάνης, δημοσιογράφος, μουσικοκριτικός και παραγωγός μουσικών εκπομπών στο

## ΤΟ «ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ» ΚΑΙ ΤΟ «ΛΑΪΚΟ» ΤΡΑΓΟΥΔΙ

κρατικό ραδιόφωνο, διατύπωσε με συγκροτημένο τρόπο μια νέα αφήγηση για την ιστορία της μουσικής του μπουζουκιού, που απηχεί ευρύτερα διαδεδομένες αντιλήψεις και άσκησε πολύ μεγάλη επιρροή από τη δεκαετία του 1990 μέχρι σήμερα. Η «λαϊκή» παράδοση, σύμφωνα με τον Γεραμάνη, όχι μόνο δεν εξαφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1950 (όπως υποστήριζαν οι μελετητές του ρεμπέτικου), αλλά αντίθετα τότε ωριμάζει. Το «ρεμπέτικο» αποβάλλει τα περιθωριακά του στοιχεία και μετεξελίσσεται σε «αυθεντικό λαϊκό τραγούδι», που κυριαρχεί στο διάστημα 1945-1967 και βρίσκεται σε «πλήρη ακμή» την περίοδο 1955-1960 (Γεραμάνης 1998). Η μεταπολεμική περίοδος θεωρείται η χρυσή εποχή του «λαϊκού» τραγουδιού, στη διάρκεια της οποίας γράφτηκαν «τα μεγαλύτερα λαϊκά τραγούδια όλων των εποχών». Ο Γεραμάνης συνδέει τον «βαρύ» και πονεμένο χαρακτήρα του «λαϊκού» τραγουδιού με τις μετεμφυλιακές συνθήκες και υποστηρίζει ότι η θεματολογία του ήταν κυρίως «κοινωνικοπολιτική» και όχι «ερωτική ή διασκεδαστική», ενώ διακρινόταν «η συμπάθεια προς τον κόσμο της ηττημένης πλευράς».

### *Συμπέρασμα*

Η έννοια του λαϊκού είναι πάντα διαφιλονικούμενη, καθώς συμπυκνώνει την ιστορία των κοινωνικών και πολιτισμικών αγώνων και συγκρούσεων (Shiach 1989, Storey 2003). Η ιστορία αυτή αποτυπώνεται στη διαδοχή των επιστημονικών παραδειγμάτων εννοιολόγησης και μελέτης του λαϊκού πολιτισμού που εξετάσαμε στο πρώτο μέρος, και στην ιδιαίτερη ιστορία των επιστημονικών προσεγγίσεων, των κοινωνικών αναπαραστάσεων και της δημόσιας υποδοχής του «ρεμπέτικου» και του «λαϊκού» που εξετάσαμε στη συνέχεια. Η λαϊκή μουσική έδωσε το έναυσμα για τη διαπραγμάτευση κεντρικών ιδεολογικών και πολιτισμικών ζητήματων και οι επιστημονικοί, δημοσιογραφικοί, καλλιτεχνικοί και άλλοι δημόσιοι λόγοι που αναπτύχθηκαν γι' αυτή είναι

ιδιαίτερα αποκαλυπτικοί για την κοινωνική ιδεολογία και τη δομή της αίσθησης της εποχής.

Παρατηρούμε κατ' αρχάς τη σταδιακή άμβλυση της διάκρισης υφηλού και λαϊκού πολιτισμού στη δημόσια σφαίρα και την παράλληλη αύξηση της διάδοσης και του κύρους της λαϊκής μουσικής. Επιπλέον, παρατηρούμε ενδιαφέροντες μετασχηματισμούς των μουσικών εννοιολογήσεων, αξιολογήσεων και ταξινομήσεων που συνδέονται με ευρύτερες ιδεολογικές και πολιτικές μετατοπίσεις. Το «ρεμπέτικο» αναγνωρίζεται την περίοδο 1945-1965 ως μια παραδοσιακή μορφή τέχνης, που εκφράζει τον ελληνικό χαρακτήρα (νοούμενο ως ισορροπία Ανατολής και Δύσης), αλλά χρειάζεται να αποκαθαρθεί από τα αντικοινωνικά και ανατολίτικα στοιχεία του. Οι μορφές του «ελαφρολαϊκού», που εμφανίζονται την ίδια περίοδο, αντιμετωπίζονται με συμπάθεια από το κατεστημένο και προωθούνται από την πολιτισμική βιομηχανία ως «μοντέρνες», «εξευγενισμένες» και πολιτικά αποδεκτές μορφές «λαϊκής» μουσικής. Το «βαρύ λαϊκό», αντίθετα, αντιμετωπίζεται αρνητικά από το κράτος, την Αριστερά και τους διανοούμενους, καθώς θεωρείται ότι είναι πολιτικά ύποπτο ή οπισθοδρομικό και ότι εκτρέπεται από την εθνική παράδοση και πορεία, εξαιτίας της μουσικής και πολιτισμικής του στροφής προς την Ανατολή.

Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 και της Δικτατορίας, το «λαϊκό» τραγούδι γνωρίζει πρωτοφανή διάδοση, κυριαρχεί στον λαϊκό κινηματογράφο, στο λαϊκό θέατρο και στη νυχτερινή διασκέδαση και οι πιο αρεστές μορφές του απολαμβάνουν την εύνοια των κυβερνήσεων. Τα «μπουζούκια» κατακτούν την αστική κοινωνία, ανακαλύπτονται από τον τουρισμό, και γίνονται στοιχείο της εθνικής ταυτότητας. Στις νέες αυτές συνθήκες, το «ρεμπέτικο» ανακαλύπτεται ξανά, επανεμφανίζεται και, μετά την πτώση της Δικτατορίας, γνωρίζει μεγάλη αναγνώριση. Η έμφαση στην ελληνικότητα του είδους και η ηθική καταδίκη των περιθωριακών πρακτικών αμβλύνονται, ενώ αντίθετα τονίζεται η ελευθερία, η λαϊκότητα και ο αντιστασιακός του χαρακτήρας. Το ίδιο διάστημα, το μεταπολεμικό «βαρύ λαϊκό» απαξιώνεται ως προϊόν

## ΤΟ «ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ» ΚΑΙ ΤΟ «ΛΑΪΚΟ» ΤΡΑΓΟΥΔΙ

εμπορευματοποίησης, νόθευσης και ξεπεσμού και οι περισσότεροι συντελεστές του περνούν στο περιθώριο και στη λήθη. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, το «ρεμπέτικο» και το «λαϊκό» αναγνωρίζονται θεσμικά και οι μεταξύ τους σχέσεις επαναπροσδιορίζονται. Τα δύο είδη ενοποιούνται ως τμήματα της ίδιας παράδοσης, ενώ το μεταπολεμικό «λαϊκό» αποστιγματίζεται από τις αισθητικές και εθνικές κατηγορίες που το βάραιναν, υμνείται ως πηγή πολιτικής και πολιτισμικής αντίστασης και θεωρείται η χρυσή εποχή της «λαϊκής» μουσικής.

## Βιβλιογραφία

- Αμπατζή, Ε. / Τασούλας, Μ., (χ.χ.), *Ινδοπρεπών αποκάλυψη. Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*, Αθήνα, Ατραπός.
- Ανδριάκαινα, Ε., (1996), «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία λόγου και πάθους», στο Κοταρίδης, Γ. Ν., (επιμ.), (1996), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, σσ. 225-257.
- Βέλλου-Κάιλ, Α., (1973), «Εισαγωγή», στο Βέλλου-Κάιλ, Α., (επιμ.), *Μάρκος Βαμβακάρης. Αυτοβιογραφία*, Αθήνα, Παπαζήσης, σσ. 13-29.
- Βλησίδης, Κ., (2004), *Όφεις του Ρεμπέτικου*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Γεραμάνης, Π., (1998), «Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού», στο ένθετο *Επτά Ημέρες της Καθημερινής της Κυριακής*, 26 Απριλίου 1998, με τίτλο «Ελληνική Δισκογραφία», σσ. 21-22.
- Δαμιανάκος, Σ., (1971), «Το ρεμπέτικο τραγούδι: εθνολογικές και ταξικές συνιστώσες», στο Δαμιανάκος, Σ., (1987), *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, σσ. 109-152.
- Δαμιανάκος, Σ., (1974), «Λαϊκός πολιτισμός και περιθωριακές ομάδες. Με αφορμή το ελληνικό ρεμπέτικο», στο Δαμιανάκος, Σ., (1987), *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, σσ. 153-169.
- Ζαϊμάκης, Γ., (1999), *Καταγωγή Ακμάζοντα. Παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Ιωάννου, Α., (2001), «Η “σκυλότητα” εκτός σκυλάδικου: κατανά-

- λωση και ταυτότητες στην Παραλιακή του Πειραιά», *Δοκιμές*, τχ. 9-10, σσ. 239-262.
- Κοταρίδης, Ν., (επιμ.), (1996), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Οικονόμου, Λ., (1991), «Συγγένεια και έρωτας στο λαϊκό τραγούδι. Από τον Καζαντζίδη στον Βοσκόπουλο», *Αρχαιολογία*, τχ. 41, σσ. 60-64.
- Οικονόμου, Λ., (1999), «Τα ρεμπέτικα τραγούδια στο ελληνικό σύστημα τέχνης και πολιτισμού», *Δοκιμές*, τχ. 8, σσ. 225-246.
- Οικονόμου, Λ., (2005), «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: Όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη του λαϊκού τραγουδιού του 20ού αιώνα», *Δοκιμές*, τχ. 13-14, σσ. 361-398.
- Οικονόμου, Λ., (2010), «Σκυλάδικα. Η επικράτηση της “λαϊκής πίστας” και της “καψούρας”», στο Βαμβακάς, Β. / Παναγιωτόπουλος, Π., (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Αθήνα, Το πέρασμα, σσ. 552-554.
- Οικονόμου, Λ., (2015), *Στέλιος Καζαντζίδης. Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη.
- Παναγιωτόπουλος, Π., (1996), «Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας», στο Κοταρίδης, Ν., (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, σσ. 259-301.
- Πετρόπουλος, Η. Γ., (1979) [1968], *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος.
- Barber, K., (1997), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- Clifford, J., (1988), *The Predicament of Culture, Twentieth-Century, Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Fabian, J., (1998), *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- Feld, S., (1984), “Communication, music, and speech about music”,

- Yearbook for Traditional Music*, vol. 16, σσ. 1-18.
- Feld, S., / Fox, A. A., (1994), "Music and language", *Annual Review of Anthropology*, vol. 23, σσ. 25-53.
- Gauntlett, S., (1985), *Rebetiko Carmina Graeciae Recentories*, Λίμνη Ευβοίας, Denise Harvey & Co.
- Gauntlett, Σ., (2001), *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση* Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Holst, G., (1977) [1975], *Δρόμος για το ρεμπέτικο, άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό Τύπο, 1947-76*, Λίμνη Ευβοίας, Εκδόσεις Denise Harvey.
- Kokkonis, G., (2015), "Manolis Angelopoulos et les frontières du laiko", *Tsiganes*, no 54-55, σσ. 76-95.
- Longhurst, B., (1995), *Popular Music and Society*, Cambridge, Polity Press.
- Manuel, P., (1998), *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*, New York, Oxford, Oxford University Press.
- Michael, D., (1996), "Tsitsanis and the birth of the 'new' laiko tragoudi", *Modern Greek Studies* (Australia and New Zealand), vol. 4, σσ. 55-96.
- Middleton, R., (1990), *Studying Popular Music*, Milton Keynes England, Open University Press.
- Mukerji, C., / Schudson, M., (eds.), (1991), *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, Berkeley & London, University of California Press.
- Nketia Kwabena, J. H., (1990), "Contextual strategies of inquiry and systematization", *Ethnomusicology*, vol. 34, no 1, σσ. 75-97.
- Pennanen, R. P., (1997), "The development of chordal harmony in Greek rebetiko and laika music, 1930s to 1960s", *British Journal of Ethnomusicology*, 6, σσ. 65-116.
- Revault d'Allonnes, O., (1973), *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck.
- Rowe, W. / Schelling, V., (1991), *Memory and Modernity. Popular*



- Culture in Latin America*, London, New York, Verso.
- Rumsey, A., (1999), "Orality", *Journal of Linguistic Anthropology*, 9 (1-2), σσ. 170-172.
- Shiach, M., (1989), *Discourse on Popular Culture. Class, Gender and History in Cultural Analysis, 1730 to the Present*, Stanford Stanford University Press.
- Smith, O., (1989), "Research on rebetiko: some methodological problems and issues", *Journal of Modern Hellenism*, 6, σσ. 177-190.
- Steingress, G., (ed.), (2002), *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, Munster-Hamburg-London, LIT Verlag.
- Storey, J., (2003), *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Malden Mass, Blackwell.
- Zaimakis, Y., (2010), "‘Forbidden fruits’ and the communist paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in rebetika", *Music & Politics*, vol. 4, no 1, σσ. 1-25.

## Βιογραφικό σημείωμα

Ο Λεωνίδας Οικονόμου (1960) είναι Αναπληρωτής Καθηγητής στο τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου. Είναι απόφοιτος του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και έχει λάβει το διδακτορικό του δίπλωμα από το τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας-London School of Economics and Political Science. Έχει πραγματοποιήσει επιτόπια έρευνα στις ΗΠΑ και στην Αθήνα και τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν την αστική ανθρωπολογία, τη χωρική και πολιτισμική ιστορία της Αθήνας και τη λαϊκή μουσική. Έχει δημοσιεύσει τα βιβλία, *Η κοινωνική παραγωγή του αστικού χώρου στη μεταπολεμική Αθήνα. Η περίπτωση της Βούλας* (Αθήνα, 2008) και *Στέλιος Καζαντζίδης. Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι* (Αθήνα, 2015).

## Περίληψη

Το κεφάλαιο εστιάζεται στο «ρεμπέτικο» και στο «λαϊκό» τραγούδι και εξετάζει τους τρόπους κατανόησης, αξιολόγησης και οικειοποίησής τους στη δημόσια σφαίρα, την περίοδο 1930-1990. Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου, αναλύονται τα διαφορετικά παραδείγματα κατανόησης του λαϊκού πολιτισμού στις κοινωνικές επιστήμες και στον δημόσιο λόγο των ευρωπαϊκών κοινωνιών. Το πλαίσιο αυτό χρησιμοποιείται στη συνέχεια για την κριτική εξέταση των επιστημονικών προσεγγίσεων του «ρεμπέτικου» και την επανερμηνεία της φυσιογνωμίας του, καθώς και για τη διερεύνηση της ιστορίας των εννοιολογήσεων, των αποτιμήσεων και των στάσεων απέναντι στο «ρεμπέτικο» και στις διάφορες μορφές του «λαϊκού» τραγουδιού που το διαδέχθηκαν στη δημόσια σφαίρα. Η ιστορία αυτή είναι ιδιαίτερα διαφωτιστική, καθώς η μουσική των μπουζουκιών απασχόλησε εντατικά τον δημόσιο λόγο και αποτέλεσε κομβικό σημείο αναφοράς για ευρύτερα πολιτισμικά, πολιτικά και ηθικά ζητήματα.

